



## **José Marchena y sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820): el canon y su desviación**

**Joaquín Álvarez Barrientos**

CSIC (Madrid)

Entre los que contribuyeron a elaborar un canon de la literatura española en el siglo XIX se encuentra José Marchena, personaje no tan atípico como a menudo se piensa.

En 1820 publicó en Burdeos, mientras estaba exiliado, sus *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*, antología en dos volúmenes precedida de un enjundioso «Discurso preliminar acerca de la historia literaria de España y de la relación de sus vicisitudes con las vicisitudes políticas». Este discurso suyo no ha pasado desapercibido a los historiadores de la literatura. El más famoso, Menéndez Pelayo, le dedicó, como es sabido, un importante estudio, en el que además reeditaba algunos de sus trabajos.<sup>33</sup>

Posteriormente distintos investigadores se han acercado a él para poner de relieve sus valores, desde Pedro Sainz Rodríguez a Rinaldo Frolidi o Juan Francisco Fuentes, pasando por otros que no le han dedicado trabajos específicos.<sup>34</sup> El modo de ser recibido y juzgado el propio autor indica ya muchas cosas en cuanto a la forma y caracteres que tiene el canon español. Los historiadores del XIX y de comienzos del XX rechazaron su ateísmo e irreligiosidad, para a renglón seguido señalar, a pesar de todo y condescendientes, su erudición, sus vislumbres geniales, su aportación a la cultura española. Ilustran esta actitud las siguientes palabras de Gaspar Bono Serrano: «El abate Marchena, por haber sido incrédulo, no pertenece al reducido número de nuestros poetas de primer orden», pero es digno de ser leído por sus valores literarios (BAE 67, p. 617).

-28-

Marchena se encuentra, pues, en el purgatorio, a las puertas del canon, o de la canonización, porque desde los años sesenta, con los trabajos de François López<sup>35</sup> y

otros, se ha intentado hacerle pasar el umbral, sin que sin embargo se haya vencido del todo la inercia de los historiadores. Parece como si no fuera «uno de los nuestros».

Pero, ¿cómo contribuyó él a formar ese canon? ¿Se desvió de los parámetros que los historiadores anteriores habían diseñado? ¿Estuvo en la línea de los hispanistas que por entonces escribieron historias de la literatura española? ¿Cuál era su objetivo?

Según el ya citado Bono Serrano, Marchena «falsificó nuestra historia civil y literaria, para aclimatar en España, aunque inútilmente por fortuna, los funestos errores en que él estaba tan imbuido y obcecado» (p. 619). Desde mi punto de vista, la de Marchena es una historia peculiar por personal. Aunque se inserte, sobre todo en algunos aspectos estéticos, en la línea del clasicismo, su perspectiva es personal, dejándose llevar a veces por sus gustos, que, por otra parte, siempre procura justificar. Así se permitió negar valor a las novelas pastoriles porque según su criterio eran aburridas y presentó fragmentos de obras suyas en la antología. En lo que más se ajusta a los principios estéticos del clasicismo es en su negación de la literatura romántica, que sin embargo defendían historiadores contemporáneos como Sismondi y Bouterweck, porque Marchena, partidario de un absolutismo estético, consideraba que las diferencias entre las naciones y las culturas sólo eran de costumbres e índole, lo que no afectaba a las producciones literarias, que, aunque debían mostrar esas diferencias, habían de ajustarse a unas normas iguales para todos, preceptos inamovibles como lo eran las proporciones de los modelos de la escultura griega, que no debían ser olvidados por los escultores modernos (pp. 195- 196).<sup>36</sup> Los sectarios de esa «nueva oscurísima escolástica, con nombre de estética» calificaban de «romántico o novelesco cuanto desatino» producían (p. 143).

Sin embargo, su idea de lo que era la imitación, a pesar de aceptar lo abstracto del concepto y de su rigor a la hora de hablar del canon escultórico, no era tan estricta. No sólo señala que las reglas son una ayuda para no despeñarse por las laderas de la creatividad, y que más sirven para enmendar errores que para otra cosa, sino que explicita: «a elogio ninguno es acreedor quien a no quebrantarlas se ciñe, si al mismo tiempo no le dicta su ingenio hermosos pensamientos, osadas y naturales figuras, y todo cuanto las dotes de una obra literaria constituye» (p. 196). Es lo que él llama «imitación liberal», que es en lo que consiste «el verdadero arte» (p. 247). Marchena se sitúa, a este respecto, dentro de los márgenes más anchos que la estética clasicista consiguió en la segunda mitad del siglo XVIII y dentro también de ciertas -29- ideas sobre la imitación que se pueden encontrar en preceptistas españoles del Siglo de Oro.

Antes de que Marchena redactara su Discurso en 1819, Luis José Velázquez había escrito sobre los orígenes y periodización de la poesía española, y los hermanos Rodríguez Mohedano, los padres Llampillas, Masdeu y Juan Andrés lo hicieron sobre la literatura española en general. José Marchena se separa del canon propuesto en varias cosas: olvida la teoría climática de la cultura, presente en varios de ellos y de uso habitual durante el siglo XVIII (que sin embargo volvió a emplearse en el Romanticismo, convenientemente adaptada); no considera españoles a los autores que nacieron en la Península en los tiempos del Imperio Romano ni tampoco a los de los tiempos visigodos, con lo que muestra un criterio de nación que tiene que ver con el de Estado y no con la extensión geográfica que pueda haber ocupado un país, y también se aleja de ellos y de otros como Pablo Mendíbil y Manuel Silvela, que publicaron su *Biblioteca selecta* un año antes, en su consideración general de la literatura europea.

Si estos autores procuraron mostrar a Europa el valor y la riqueza de la producción nacional, arrastrando la pesada cadena de la acusación de Masson de Morvilliers y después de italianos como Tiraboschi y Bettinelli, llegando a decir Silvela que España merece un lugar destacado en la «moderna literatura española», Marchena es de opinión contraria o, al menos, muy matizada. Y lo es porque su objetivo, además de ambicioso, es nuevo: no se trata de hacer una apología, no escribe para los eruditos europeos; quiere mostrar si la literatura, expresión del grado de civilización del pueblo, puede desarrollarse en un régimen opresivo y despótico, y llega a la conclusión de que no. Su idea, un poco simplista, es que la Inquisición, el papismo, es la causa de todas las limitaciones y trabas en el desarrollo de la producción científica y literaria. «Con la fundación del santo oficio -escribe- empieza un nuevo estilo en los escritores» (p. 157), que además tiene consecuencias sobre la lengua.

También se aleja del canon anterior en su consideración de lo que es la literatura, concepto que identifica prácticamente con el de bellas y buenas letras, puesto que considera la producción en historia y creación literaria, dejando al margen otros escritos. La tendencia anterior, que ejemplifica sobre todo Juan Andrés, había sido considerar la literatura como todo lo escrito, de manera que se hacían historias reseñando información sobre matemáticas, numismática, etc.

La de José Marchena es, hasta donde yo sé y dejando a un lado el intento de los Mohedano de hacer juntas la historia literaria y la civil, la primera historia de la literatura que funde en su narración política y literatura, porque su ánimo era «entretener en todo este discurso la historia política con la literaria» (p. 168), y explica muchos de los eventos y de las características de la segunda gracias a la primera: por ejemplo, el desarrollo y florecimiento de la literatura italiana y el crecimiento de su lengua se debió a que se habían «sacudido el yugo de la superstición» y mantenían el «sagrado fuego de la libertad política» (p. 144). En España, sin embargo, crecía «la gloria marcial de los españoles al paso que se disminuía su libertad civil y política» (p. 149). Parte de la obra de Quevedo se explica también por la situación de -30- represión política, mientras que la narración de la historia de España, hasta que se pensó en rescribirla ya en el siglo XVIII, además de reducirse a batallas y arengas increíbles, estaba trufada de mentiras y silencios provocados por el miedo al Santo Oficio:

Figúrese el lector con qué precauciones tenían que hablar los historiadores de España de cuanto con las usurpaciones de la potestad eclesiástica estaba conexas. Las continuas competencias del clero con la autoridad real y con los privilegios de la nobleza; la liga de unos y otros cuando de avasallar y oprimir al pueblo se ha tratado, parte tan importante de la narración de los sucesos de las naciones de Europa, en balde es buscarla en nuestros historiadores. Españoles fueron todos cuantos imaginaron y fundaron el más funesto instituto que ha afligido el linaje humano, el de los frailes jesuitas; y si Quevedo en su historia de los Monopantos, y Palafox en sus doctos y piadosos escritos se esforzaron a mostrar los males que de la existencia de esta guardia pretoria del papismo, difundida por todo el universo, redundaban, en breve la persecución embargó la lengua de estos buenos patricios y sepultó sus escritos en un hondo

olvido.

(p. 158)

Declaraciones como esta le hicieron pasar entre los historiadores posteriores por volteriano e incluso por «sátiro de las selvas» (BAE 67, p. 617), pero Marchena sólo quería hacer ver, sin desdeñar la caída en el exceso, «cómo el estado político de la nación ha influido en el literario» (p. 188), y cómo se escribe lo que permite el poder.

Hubo otros intentos de escribir historias literarias trenzadas con la política: Moratín lo hizo después en sus *Orígenes del teatro*, Casiano Pellicer en algún momento de su tratado sobre el histrionismo, pero creo que Marchena fue quien desempeñó el objetivo con más solidez, intención y preparación, poniendo ejemplos en todos los géneros, no sólo en el teatral.

Si su historia literaria se separa del canon en estos aspectos señalados, también se separa en cuanto que antología de las que antes compusieron López de Sedano, García de la Huerta, Capmany, Quintana y Ramón Fernández, y desde luego, en parte, de la de Mendíbil y Silvela, aunque con ésta existen ciertas coincidencias de ordenación e ideas (como el rechazo de los gobiernos despóticos), que denunció el editor de Marchena, Beaume, pues consideraba que los dos exiliados se habían aprovechado de ideas suyas expuestas en conversaciones previas. El objetivo moral, ingrediente necesario para Marchena, no está presente en las anteriores antologías, ni las estructura ni dirige el criterio de selección, aunque sí pueda orientarlas el de buen gusto. Naturalmente, el concepto de moral de José Marchena, que tiene que ver con el de moral natural, no se engarza con la idea de moral tradicional, aunque sí hay que vincularlo a los modernos avatares del concepto en los años finales del siglo XVIII.

Las peculiaridades de su obra tienen también que ver con la valoración que hace de autores cercanos a su tiempo o casi contemporáneos. De éstos incluye en la antología a Isla, Iriarte, Samaniego, Moratín y a sí mismo. Pero habla de muchos otros -31- en su discurso, como de Cadalso, al que elogia, aunque reconoce que no pudo desarrollar sus capacidades por tener los pies lastrados con grilletes (p. 185). Sin embargo, y en general, rechaza la producción literaria de casi todos sus contemporáneos. Por ejemplo, en el caso de la tragedia, sólo considera importantes la de Nicolás Moratín y la suya, *Polixena*, de la que incluye varios fragmentos.

En lo que sí está Marchena dentro del canon o de la tradición forjada por sus predecesores es en la escasa valoración que hace de la literatura medieval, en la poca atención al *Poema del Cid*, en considerar la *Celestina* como obra de teatro y, desde este punto de vista, como deficiente, en apenas atender a Gracián. Y, desde luego, en la selección y valoración de autores del Siglo de Oro, aunque tenga sus más y sus menos con fray Luis de Granada y otros. Significativamente, como Moratín, como Estala, pero también como Menéndez Pelayo después, prefiere a Lope frente a Calderón (al que había atacado desde su periódico de juventud *El Observador*).

El «Discurso preliminar» de José Marchena fascinó a muchos intérpretes de textos de fe católica, tanto por sus conocimientos como por la desfachatez y libertad con que el autor se expresaba. No dejaba de ser un testimonio agresivo de alguien que había pertenecido al orden correcto, al menos durante un tiempo, y que rompía los controles institucionales de interpretación de la obra literaria al proponer otras lecturas, otros autores, o los mismos pero por razones distintas. Actitud que hizo exclamar a los bien pensantes como el ya citado Bono Serrano que el «Discurso» «está escrito con saña verdaderamente volteriana», con impiedad y cinismo, cuando su objetivo debía haber sido simplemente recomendar a la juventud las joyas más preciadas de nuestra literatura, como por otra parte hizo «con mucho acierto» (BAE 67, p. 619). A casi todos los historiadores les sobra el lado político de su discurso.

Pero en realidad eso es lo que hizo el mal llamado «abate Marchena»: recomendar, desde sus principios morales, aquellos autores y fragmentos que contribuían en su opinión a mejorar al hombre, pues ese era el objetivo de la literatura y el suyo propio, claramente didáctico.

No diferenció Marchena estilos a la hora de escribir ese prólogo a sus *Lecciones*. Salvo en el empleo de cierto hipérbaton latino, que dificulta la lectura, el tono del sevillano es similar al de sus escritos en periódicos y polémicas. Si esto es así, se debe a que para él una obra literaria no era un adorno ocasional o algo de importancia menor: era un reflejo de la cultura y del nivel de educación y urbanidad de la nación. Por aquí se explican también sus ataques reiterados a la ignorancia de los nobles y de los poderosos que debían, sin embargo, apoyar las letras y ser ellos mismos ejemplo de educación y bien decir. Queda claro tras la lectura de su trabajo que el despotismo no favorece el desarrollo de la cultura (menos aún el de las ciencias). En sus páginas son atacados prácticamente todos los reyes y gobernantes españoles, que, si no son ignorantes, son caprichosos, supersticiosos o libertinos. Desde los Reyes Católicos, que se llevan una buena andanada, hasta Carlos IV y Godoy, todos reciben su parte. Pero también, como digo, los nobles, que a su vez son culpables: «Nuestros Grandes de España, unos viven en compañía de toreros, -32- carniceros y gitanas; otros entre inquisidores y frailes; figúrese el lector *cuál es su urbanidad, cuál su finura de trato*» (p. 175. La cursiva es mía).

De manera que la literatura española adquiere sus características, groseras y vulgares por lo general, porque se encuentra constreñida por dos fuerzas opresoras: una, la Inquisición y la Iglesia, que censura temas, propuestas, enfoques e impide la innovación y el desarrollo; otra, la grosería y ordinariez de las clases poderosas, culpables del exceso de sal gruesa (andaluza, la llama él) que sazona la producción literaria nacional y que fuerzan una forma de escritura. Difícil será, por tanto, que la literatura española se escape de esas condiciones, si quienes dirigen el país ni están civilizados ni tienen urbanidad. Como señalaron otros, como escribiría el mismo Larra poco después, la literatura era el termómetro que mostraba el grado de civilización del país. Sin embargo, a pesar de todo, ahí están esos testimonios que pueden servir al lector, que se escapan de la tónica general.

La de Marchena parece a veces una historia de nuestra cultura hecha desde la perspectiva de la leyenda negra. No participaba de las novedades románticas que otros historiadores ya asumían, pero su discurso personal y directo, sin dejar de causar interés entre los eruditos, no fue utilizado por éstos porque él mismo se encontraba más fuera

que dentro del canon. Pero, si canon es hacer una lectura intencional del pasado, entonces hay que reconocer que José Marchena contribuyó a la formación de uno, que contaba con una base moral y estética muy definida, determinada por la naturaleza y el clasicismo, que al mismo tiempo otorgaba a la literatura un papel fundamental en el desarrollo del individuo y un valor nacional evidente. La cultura, sobre todo desde el siglo XVIII, era un activo que los países negociaban como cualquier otro.

Pero esa lectura del pasado era también una apuesta de futuro:

Salgan nuestros lectores más justos, más tolerantes y mejores de las escuelas de estas *Lecciones*, aficiónense con ellas a la libertad, a la razón, a las leyes iguales y justas, y saldrán ciertamente más instruidos en la oratoria, la cual no es otra cosa que el arte de hablar bien, junto con la práctica de bien obrar.

(p. 242)

Quintiliano y Cicerón no lo habrían dicho mejor.

-33-

△▽

## **EL *Álbum de literatura isleña* en el canon del romanticismo en Canarias**

C. Yolanda ARENCIBIA

Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Desde hace unos años venimos asistiendo a la reiteración del tema «canon literario» como problemática que demanda atención. Al respecto, no podemos menos que recordar la provocación en forma de libro que lanzó Harold Bloom en el 94 (*El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995), una propuesta hacia la que llegué a sentir cierta prevención por las polémicas de todo signo que la rodearon, pero cuya lectura me interesó profundamente hasta sintonizar con el autor y el canon (o «catálogo de libros preceptivos, de todos los tiempos») que proponía, en cuanto estaba concebido desde dos supuestos: la autonomía de la estética y el placer de la lectura sobre cualesquiera otros condicionamientos literarios; y la consideración de la crítica como ejercicio derivado de un intenso amor por la lectura y la escritura. Me sentí identificada con él -repito-, pese a lamentar las limitaciones de diversos tipos de los títulos que Bloom establece como «canónicos». Como sabemos, tras la resonancia crítica de ese libro han ido proliferando

cánones-catálogos, más o menos caseros, interesados o minimalistas. Y, tal vez, cierta hipersensibilidad por «cerrar asuntos», surgida ante el próximo fin de milenio, ha contribuido a sentir la necesidad de ir estableciendo cánones más o menos orientadores.

Así, aceptando como acepción del concepto «canon» la del crítico A. S. Byatt, a propósito del libro de Bloom («Forman el canon aquellos escritores que todos los demás escritores tienen que conocer y mediante los cuales deben valorarse a sí mismos») entraré en la cuestión de este trabajo. Me interesa puntualizar el tema desde el prisma de una época determinada; y a este propósito me han sido útiles unas páginas de Alda Blanco que introducen un estudio de crítica feminista<sup>37</sup>. En efecto, pienso con la investigadora que es tarea primordial de la crítica la recuperación de aquellos escritores marginados o excluidos de la historia literaria, por razones diversas; primordialmente, para lograr así la rescrición de un canon literario completo (casi cuestión de justicia literaria), y aunque suceda que ese reencuentro con el escritor -34- olvidado o preterido sólo sirva para comprobar desde los textos cuáles están bien situados allí en el limbo del olvido en que se encuentran.

Apuntadas las premisas para entrar de lleno en materia, voy a aportar mi grano de arena dialéctico al objetivo de este encuentro con referencia a una publicación poética prácticamente desconocida del XIX canario: la antología titulada *Álbum de literatura isleña*.

Casi una asignatura pendiente es el estudio de la literatura del XIX en las islas Canarias. Si podemos afirmar que no es, indudablemente, el Romanticismo español la etapa más rica en bibliografía específica sobre todo en comparación con la paralela europea, como ya señaló J. L. Alborg<sup>38</sup> (y a pesar de muy valiosas aportaciones recientes sobre la materia<sup>39</sup>), sigue siendo una realidad evidente que la mayoría de la bibliografía general existente apunta a señalar los caracteres del movimiento y la singularidad de éste desde planteamientos globales que suelen tener a Madrid y lo que puede considerarse el centro de España (en segundo término, Barcelona) como punto de mira. Y, lógicamente, tienden a generalizar desde aquella realidad. Se trata de una actitud y una perspectiva, por otra parte, legítimas, en cuanto a que el centro de España aglutina (sobre todo, aglutinaba) lo que puede considerarse el conjunto español. Sin embargo, el estudio de la realidad del movimiento y de los hombres que lo protagonizaron en la periferia de la cultura española puede aportar interesantes datos para una mejor, más justa y, desde luego, más amplia perspectiva<sup>40</sup>.

En cuanto a la cuestión en Canarias, podemos decir que aunque la investigación especializada sobre la realidad literaria en el archipiélago se ha incrementado mucho en los últimos años, la realidad de las publicaciones indica que esa atención -35- investigadora ha preferido atender parcelas consideradas más atractivas. Muy pocos trabajos se han dedicado rigurosa y específicamente al siglo XIX canario, y ninguna monografía se ha publicado sobre poesía del romanticismo en Canarias. Sin duda, ha funcionado para el romanticismo canario, por extensión, el mismo estigma que Alborg<sup>41</sup> señalara para el español: la realidad de una «muy escasa estima» de modo que «la apreciación global es, en sustancia, adversa». Adversa, en efecto, y apriorísticamente, añadimos nosotros para el caso canario. Creemos que el problema radica en aproximarse a un análisis crítico desde perspectivas equivocadas que no consideran convenientemente las circunstancias que motivan los textos y que deciden los parámetros que los mediatizan.

## La época romántica en Canarias

La época romántica en Canarias no puede menos de reflejar -matizados por la lejanía y la situación social- los rasgos que caracterizan la situación en el resto de España; la situación política y la social. Y, como el resto de España, conoce también Canarias un hecho fundamental: el desarrollo de la prensa periódica, que afirmaría la difusión de la literatura. Allí como en el resto de España, el siglo XIX es, por excelencia, el de la explosión de las publicaciones periódicas: revistas y periódicos de corta vida que son empresas aglutinadoras de individuos de ideas afines nacidas al impulso de una tendencia política, de una inquietud cultural o social.

El estudio de la realidad de esa prensa nos permite afirmar que las islas despertaron al periodismo y a la conciencia de sí mismas (que ese periodismo permitió difundir y corporizar) en una etapa que coincidía con la efervescencia en España de ese fenómeno complejo que llamamos «romanticismo». Sin duda, todo va concatenado: a) la Constitución de Cádiz había permitido la formación de la Junta Provincial de Canarias, y con ello cierto reconocimiento administrativo; b) la minoría intelectual de las islas inicia una madurez que le exige voz propia y personalizada; y c) algunos de los hitos de lo que podríamos llamar «filosofía romántica» apoyan y refrendan esa inquietud: la afirmación del «yo», de lo propio, de lo cercano; la indagación en las raíces para reafirmar los cimientos desde los que la propia personalidad se asienta; el despertar de una conciencia crítica que aúna las loas patrióticas indispensables en la época con el apuntar literario de la revisión social.

Como en todos sitios, la literatura cumplió un importante papel en la prensa periódica canaria del XIX<sup>42</sup>: era materia «ilustrada e ilustradora» por excelencia que, además, abría la recepción de la publicación a un público más amplio; el femenino, - 36- por ejemplo. Los anuncios de las novedades literarias, los comentarios ensayísticos sobre cuestiones de pensamiento o filosofía, los «remitidos» de publicaciones nacionales sobre actualidad literaria o estética, etc., son lugar común en los más destacados de los semanarios.

Aunque entre la literatura de creación que aparece en la prensa no escasea la narrativa, la expresión literaria de la época es por excelencia la poesía; que no falta en casi ninguna publicación. Por varias razones: 1) por el formato espacial característico del género, que permite la inserción fácil en las páginas de la prensa; 2) por el agrado general del público hacia él, lo que aumenta las posibles ventas; 3) por la oportunidad que la poesía ofrece de estrechar lazos entre el periódico -sus pocos redactores- y el público receptor (casi una relación cómplice), merced al reconocimiento de los temas de siempre que la lírica sabe condensar. Y sobre todo, por algo de especial interés que la realidad de los textos indica: 4) que en la sociedad reducida y cercana que era la canaria de la época, la poesía en la prensa cubre una importante parcela del diálogo social. Efectivamente, en la prensa se dan a conocer los poetas noveles, que esa sociedad celebra como propios porque son en buena medida los «voceros» cuyos motivos son los cercanos a esa sociedad, que los entiende y los demanda. Y la sociedad «paga» a ese poeta con el respeto, con el reconocimiento expreso, con la consideración hacia el que es capaz de asumir y de representar el difícil papel de portavoz espontáneo.



## El *Álbum de literatura isleña*

El *Álbum de literatura isleña* es -cronológicamente- la primera antología regional que se publica en las islas. Nació con el fin de cubrir la parcela literaria del periódico eminentemente político *La Reforma*, tras la absorción en sus páginas de la *Revista semanal*, de intención cultural y literaria<sup>43</sup>. Así, a partir del 2 de octubre de 1857, una serie de textos poéticos inéditos fueron apareciendo en *La Reforma*, al margen de sus cuatro páginas y en entregas semanales, para conformar esta providencial antología, que llegó a tomar forma de libro. El imprevisto cierre del periódico, a finales de abril de 1858, acabó con el proyecto.

Fueron sin duda los preparadores del texto los redactores del periódico, con el discutido literato Carlos de Grandy<sup>44</sup> a la cabeza, quien firma el texto inicial del libro.

-37-

La publicación se abre con un texto en prosa dirigido «Á LOS LECTORES» que, en elaborada retórica de eco dieciochesco, justifica la oportunidad y las razones de la antología con motivos sociales que van más allá del mero recopilar de poemas: a) ejemplificar y emular a la sociedad, rescatando del posible olvido textos idiosincrásicos<sup>45</sup>; b) ofrecer a las publicaciones un medio más imperecedero que el periódico; y c) reunir y difundir textos propios de las islas<sup>46</sup>.

Inicia el *Álbum...* una *laudatio* en prosa del compilador Grandy (pp. 7 a 13) dirigida a un patricio canario recientemente fallecido que fue destacado militar y entusiasta defensor de lo que De Grandy llama «el bien de su país»: «Recuerdos de d. Francisco María de León y Falcón», se titula. La presencia del cuidado retrato de De León al frente del álbum no es ociosa: su personalidad y su biografía, que preside la publicación a modo de lema, añade un ejemplo humano, vivo y real, a los poéticos, puesto que éste personifica los ideales ilustrados que motivaron la publicación del libro. Para completar el homenaje, a León y Falcón se consagra la primera composición de la antología. El *Álbum...* como antología unitaria lleva fecha de 1857. El título alude a la realidad de compilación de composiciones poéticas que representa, y sin duda está inspirada en la extendida moda del álbum romántico, aunque se aleje del tono más generalizado de estas colecciones. Se trata de una gavilla de 17 composiciones de 14 autores diferentes (todos locales y actuales) que reflejan muy variados temas, tonos y registros, y que contienen muy desigual interés y significación. Estos autores son, por orden morfológico: Rafael Bento y Travieso, Mariano Romero, Amaranto Martínez de Escobar, José Plácido Sansón, José Manuel Marrero y Quevedo, Claudio F. Sarmiento, Ventura Aguilar, Alonso de Lara, Fernando Cubas, Juan de Melo, Ricardo Murphy y Meade, Fernanda Siliuto, José Benito Lentini, Rafael Martín Neda, y Manuel Marrero Torres. Algunos de estos autores son hoy prácticamente desconocidos porque sólo dejaron obra poética en prensa, y ésta escasa (Alonso de Lara, José Manuel Marrero y Quevedo, Fernando Cubas, Juan de Melo, Claudio F. Sarmiento); otros, aunque no llegaron a editar obra completa, -38- mantienen una presencia más amplia en la prensa de la época, y hasta se conserva de algunos de ellos obra manuscrita en centros de documentación (Rafael Bento, Mariano Romero, Amaranto Martínez de Escobar,

Fernanda Siliuto); por fin, algunos de ellos han dejado obra publicada, lo que permite un conocimiento más cabal de su relevancia como poetas (Ventura Aguilar, Ricardo Murphy, J. B. Lentini, R. Martín Neda, J. Manuel Marrero Torres y José Plácido Sansón).

## Los poemas y sus autores. A) Los menos conocidos.

«A un ombú», de Alfonso de Lara.

Poco conocemos de la creación de Alfonso de Lara salvo algún poema suyo que hemos podido recopilar en la prensa: como este que recoge el *Álbum...*; otro («La constancia») que aparece en *El Ómnibus*, (n.º 220, 16-9-1857); y un tercero que vio la luz en *El eco del Comercio* bajo el título de «A mi madre»<sup>47</sup>.

En «A un ombú», Alonso de Lara traza un convencional cuadro de languidez romántica para cantar el diálogo entre naturaleza y poeta (aquella como refugio del amor), con resultados que calificaríamos de poco afortunados. Se compone el poema de 10 serventesios que armonizan el tema en dos unidades de cinco estrofas: las primeras estrofas presentan el motivo central, que ve su desarrollo en la segunda, mediante el diálogo poeta-naturaleza (árbol, en este caso) del que surge un «ella» evocado desde la nostalgia y el deseo.

«Sátira» de J. M. Romero y Quevedo.

Desconocemos la fecha cierta del nacimiento de José Manuel Romero Quevedo; pero sabemos que falleció en Cuba, en 1882. Fue poeta muy imbuido de los aires románticos que sólo publica en periódicos de la época y que estuvo especialmente ligado al primer periódico libre que apareció en Gran Canaria, el semanario *El porvenir de Canarias*<sup>48</sup>.

La «Sátira» de Romero y Quevedo (dedicada «Al señor Don Manuel Ponce de León. Pintor de cámara de S. M.») es uno de los poemas más interesantes de la antología. Aparece con lema de Tomás de Iriarte<sup>49</sup>, y plena del aire dieciochesco y la intención que animaba las fábulas de aquel célebre autor: ejemplificación intencionada y didactismo encubierto. En la composición de Romero el tema adquiere modernos y desenfadados tonos de sátira que contrastan con la envoltura formal en que aparecen (perfectos tercetos encadenados). A partir de dos atractivas estrofas -39- introductorias («¿Quieres, Fabio, pasar por un Coloso/ y lucir en las artes con más brillo/ que Febo entre su disco esplendoroso?/ Pues voy a darte un método sencillo/ que en el mundo aprendí, y al escucharlo/ no te pongas ni blanco ni amarillo»), se traza un cuadro irónico pleno de consejos de doble intención para triunfar en literatura, en música, en pintura, en escultura, en arquitectura: son consejos comunes, preferir siempre lo ajeno a lo propio, mostrarse petulante y engreído, o despreciar lo cercano y lo popular. Nos interesan ciertos atisbos críticos, tímidos y algo confusos, respecto a la nueva actitud romántica; lo que quiere significar que se la conocía, que se la comentaba y que se la cuestionaba: como el gusto por el drama complicado y la poesía agitada, o el desdén por la tragedia o por lo popular:

Y si á las Musas aplicado fueres,  
abónate en el templo de Talía,  
y hallarás es el drama los placeres:  
Y al escuchar la dulce Poesía  
en boca del Histrión que representa,  
exclama que la escena es algo fría.  
[...]  
Manda la tragedia enhoramala,  
y di que tan sólo los franceses  
son de la escena el ornamento y gala.  
Si el autor arrancare muchas veces  
los bravos de aquel vulgo que lo admira,  
tus silbidos auméntale con creces.

La composición de Romero está animada de aires más dieciochescos que románticos. La fecha de su aparición (bien tardía respecto a aquel movimiento), la variedad y el atractivo de su contenido y la singularidad del tema respecto al resto de la colección confieren especial interés a este poema de Romero y Quevedo entre el general de los del resto del *Álbum...*

Los poemas de Fernando Cubas.

Dos poemas registra el *Álbum...* de Fernando Cubas, poeta de quien muy poco sabemos. Formó parte de la redacción de *La Reforma*, y, por consiguiente, del *Álbum...* En la *Revista semanal* publicó tres poemas; entre ellos «La Deprecación» (n.º 4, 22-3-57), uno de los que ahora recoge la antología. El otro se titula «El lirio y la fuente». Ambos poemas, muy distintos ambos en tema y en tonos, se vierten en la misma forma métrica: sextetos agudos y plurimétricos formados con alejandrinos y heptasílabos (14A 7- 7c agudo 14A 7- 7c agudo).

«El lirio y la fuente», es un atractivo poema estructurado en 20 sextetos agudos plurimétricos. El claro lirismo del poema se desarrolla con concesiones épicas para desarrollar en las 15 primeras estrofas una narración metafórica de amores desgraciados cuyos protagonistas son los dos elementos del título y la luna. Las últimas 5 estrofas - 40- trasladan el contenido metafórico a la realidad amorosa del yo enunciador. Lo más atractivo de este poema de Cubas es la acertada conjunción de los tonos clásicos del relato amoroso en el marco natural, junto a un especial hálito poético patente en la expresión de sentimientos de nostalgia y de dolor, que son propias de un depurado romanticismo que podríamos calificar de becqueriano (pre-becqueriano, claro).

El segundo poema de Fernando Cubas -aparece el penúltimo en el orden de esta antología-, «Deprecación a Dios», transparenta su homenaje a José Zorrilla mediante un lema de este poeta que, casi a modo de glosa, introduce y remata el texto. Desarrolla el poema una llamada a la inspiración que permita el canto cualificado del poeta: en las

siete primeras estrofas los elementos recurrentes del apóstrofe poético son los recuerdos, los fantasmas antiguos, los ensueños, etc. En las restantes seis estrofas (la última, la de Zorrilla), es Dios el término de la invocación poética.

La «Oda a Cuba» de Juan de Melo.

Juan de Melo fue político grancanario que dejó constancia en la prensa local de su vocación de poeta. Así en *La asociación* (periódico grancanario que se publicó con altibajos entre el 2-9-55 y el 20-7-56), en *El Omnibus* y en *La Reforma* (n.º 6- 12-4-57). El poema de Melo que recoge la antología, «Oda. Cuba en medio del Océano», descansa en un motivo patriótico y está dedicado a otro destacado político grancanario, D. Antonio López Botas. Con inspiración cercana a la más característica del poeta latino Propertio (dos de cuyos versos sirven de lema al poema) y a caballo de lo que llegará ser el tratamiento de lo mitológico entre los mejores modernistas -desde Rubén Darío al más cercano Tomás Morales-, Juan de Melo desgrana una silva de 177 versos, rica en endecasílabos<sup>50</sup>, para lanzar un canto de fervorosa sonoridad a la isla de Cuba. Dentro de la majestuosa gravedad general del tratamiento temático, las distintas unidades de contenido, permiten interesantes variaciones tonales. Comienza el poema con intención predominantemente descriptiva y de tonos épicos evidentes (una primera unidad constituida por los 77 primeros versos); en la segunda parte (que abarcaría los 100 versos restantes), la descripción adquiere tonalidades de loa fervorosa en la que la presencia del apóstrofe lírico -el «tú» poético- añade tonalidades de himno mientras consigue acercar emocionalmente el tema.

«El marino» de Claudio F. Sarmiento.

Para subrayar la variedad de los poemas contenidos en el *Álbum...*, valga la composición «El marino» de Claudio F. Sarmiento (1831-1905), autor dramático, poeta, novelista y actor cuya obra poética aparece dispersa en publicaciones de la época.

Como no podía dejar de ocurrir, ya quedó indicado que es Espronceda uno de los patriarcas del romanticismo canario, y «El marino» es uno de los ejemplos claros de ese magisterio. Se trata de una composición compuesta de 13 serventesios rotundos, sonoros, tan ricos en rimas agudas y en imágenes de una naturaleza agitada (especialmente marina) como en invocaciones a la libertad, a la arrogancia, al valor - 41- del héroe: tema y tonos, pues, muy cercanos a la más que conocida canción que Espronceda dedicara al célebre pirata. Se trata, sin duda, de una imitación de Sarmiento desde la admiración al maestro. La originalidad del poeta canario consiste en la reelaboración del tema hacia la propia realidad de su yo poético dolorido en las estrofas centrales del poema, para contrastar aquella cantada por Espronceda con su existencia mediocre y aislada:

Salud! Sigue tu sino!...quien mis lares  
pudiera abandonar en mi orfandad,  
por sentir á mis pies bramar los mares  
Y en mi frente rugir la tempestad!  
También aliento un corazón altivo  
y arde en mi pecho el faro de la fé,

y la estrechez me ahoga en que yo vivo  
y en tu salvaje libertad, soñé.  
[...]  
Yo cambiara mi estrella por tu estrella,  
diera mi ser por tu robusto ser,  
para dejar perdidos tras mi huella  
la opresión, el orgullo y padecer.

## Los poemas y sus autores. B) Los que dejaron obra más amplia o impresa

Los poemas de Rafael de Bento y Travieso.

Abre la antología un soneto «de circunstancias» de Rafael Bento y Travieso (1782-1831); del mismo autor sigue una oda en forma métrica de silva estanciada, y aún se registrará un nuevo soneto, páginas adelante. El hecho de que figuren tres composiciones de Bento en la colección -único caso- está en la línea que la *Revista semanal* ya citada se había propuesto de recuperación de su figura en el marco de «recuperación general» que se proponía todo el *Álbum...* Carlos de Grandy había insertado unos «Apuntes biográficos sobre don Rafael Bento y Travieso» en aquella publicación (n.º 19, 5-7-57); y *El Ómnibus* se había adelantado publicando un poema del mismo Bento precedido de un breve texto que indicaba la intención de «[dar mejor] idea del vate canario que muchos sólo conocíamos por el nombre» (n.º 54, 5-12-55, 1855).

Bento y Travieso (curiosa y desenfadada personalidad, que va de aprendiz de cura a militar liberal sin abandonar la pluma y sin soslayar algún roce con la Inquisición<sup>51</sup>) es autor que se forma en los parámetros del XVIII y escribe entre este siglo y el primer tercio del XIX.

-42-

Es Bento autor de unos pocos poemas editados (todos «de circunstancias»), de una comedia en tres actos y verso titulada *La recompensa del amor*, y de una considerable cantidad de otros textos que fueron redactados entre 1872 y 1879 (se conservan en manuscrito del Museo Canario). Desde la lectura de esos textos y de los publicados en el *Álbum...*, podríamos indicar que la poesía de Rafael Bento oscila entre dos vertientes: un clasicismo amante de contenidos serenos y proclive a formas sobrias y tradicionales, que se deja tentar por la sátira social y anticlerical; y unos aires renovadores tan sonoros y brillantes en la forma<sup>52</sup> como audaces en la conformación de los contenidos. El total de sus composiciones poéticas permiten considerarlo como autor enclavado en lo que podríamos llamar «primer romanticismo», aquel de formación ilustrada, que bebe en fuentes neoclásicas y que se deja imbuir de la sensualidad de las bucólicas valdesianas,

tan próximas al nuevo tono y tan abiertas a la sensibilidad de las reivindicaciones socio-políticas.

Los tres poemas de Bento que el *Álbum...* recoge parecen demostrar lo que venimos diciendo. Se trata de tres composiciones inspiradas en otras tantas «circunstancias» extra poéticas de muy distinta significación, y recreadas desde una mayor o menor sintonía con los nuevos tonos que aporta el romanticismo. El primero es un soneto temprano (fechado en 1922) que sorprende por la rotundidad sonora de los endecasílabos y el eco romántico de los elogios al liberal y al justiciero que domina el contenido.

El poema más cercano a los moldes clásicos es la segunda de las composiciones: un soneto con una dedicatoria por título: «A la Srta. D.<sup>a</sup> Francisca P». El poema aúna los moldes clásicos de la estrofa -el soneto- a la convención de los nombres poéticos (Fani, Tiresias), y al reflejo de los mejores versos del renacimiento español que evidencian los primeros versos: «Este, Fani ¡oh dolor! lúgubre canto/ que numen melancólico me inspira/ yo te consagro, por que fiel suspira/ mi corazón por la que amaba tanto». Para redondear la huella clásica, los últimos versos (el terceto de la conclusión) recogen el motivo de la pervivencia del amor más allá de la muerte.

La tercera de las composiciones de Bento, «Oda», está inspirada y dedicada al hecho trágico de la tempestad que asoló la isla de Gran Canaria una noche de octubre de 1925; en consonancia, se presenta bajo un lema de Virgilio, tan escueto como expresivo («...Ubique luctus...»)<sup>53</sup>. Componen el poema 21 estrofas en silva estanciada (210 versos; perfecta sucesión unidad estrófica=unidad de contenido) que, desde la perspectiva de significación más o menos romántica que ahora nos interesa, -43- presentan los caracteres siguientes: a) una introducción y una conclusión de inspiración, tono y significación clásicas (distintos lamentos líricos introductorios en cada una de las cinco primeras estrofas, con presencia del yo poético involucrado en las dos siguientes y conclusión final con admonición incluida en la que cierra la composición); y b) dos unidades centrales (que podríamos considerar románticas) que describen sucesivamente la tempestad y sus efectos, y la explosión del yo poético identificado expresivamente con el yo lírico. El contenido halla ajuste en los condicionantes formales para resultar no sólo la más cercana al romanticismo de las composiciones de Bento que el *Álbum...* registra, sino que en ella pueden rastrearse todos los ingredientes que caracterizarán al romanticismo en Canarias, con los que cerraremos este trabajo: presencia evidente de los maestros de la poesía áurea, notas de la sensualidad y sensibilidad dieciochesca, evocación del pasado aborigen, y resultado final de significación ecléctica entre romanticismo y clasicismo.

«La caída del hombre y su reparación» de Mariano Romero.

De Mariano Romero Magdaleno (1783-1840) sabemos poco más que la realidad de su autoría de himnos, décimas, fábulas, letrillas y sátiras, difundidas en prensa o en círculos minoritarios y conservadas en manuscrito del Museo Canario. Lo que más ha trascendido sobre su personalidad fue una polémica que sostuvo con Bento y Travieso en los términos poco ecuánimes con que la describe el estudioso Néstor Álamo<sup>54</sup>.

Continuador de la tradición anacreóntica del XVIII y decidido cultivador de poesía de circunstancias y de cantos fúnebres, el poema de esta antología ejemplifica un

registro diferente. Se trata de un himno didáctico que se desarrolla mediante una amplia silva de 10 unidades estróficas (134 versos) cuya irregular medida, ruptura de unidad versal y abundancia de encabalgamientos abruptos, apoyan en la forma el tono enérgico de unas imprecaciones al hombre ricas en exclamaciones concebidas con intención de trascendencia. Forma y contenido confieren hálito romántico a un tema religioso tratado con severo clasicismo, y digno del lema sálmico bajo el que se desarrolla el poema<sup>55</sup>. La presencia del yo poético y algunas imágenes rotundas salvan la modernidad del tema, en un poema no especialmente afortunado.

«En el aniversario...» de Amaranto Martínez de Escobar.

Los Martínez de Escobar (el padre, don Bartolomé, y los hermanos Emiliano, Teófilo y Amaranto) hicieron de su hogar en la recoleta capital grancanaria del siglo XIX una tertulia intelectual de gran prestigio. Don Amaranto (1835-1912) fue político republicano y asiduo colaborador de prensa en su isla y en América. Más que un poeta excelso, era un aficionado tenaz que cultivó la poesía «de circunstancias»; de circunstancias históricas, pero sobre todo de hechos próximos, como es lógico en una sociedad de ámbito reducido.

-44-

El poema de A. Martínez de Escobar que publica el *Álbum...*, «En el aniversario de la muerte de mi querido amigo D. Francisco Doreste y Morales», aparece bajo un lema de Meléndez Valdés<sup>56</sup> y es uno de los poemas más clásicos de la colección: sencillez, placidez, serenidad y ecos frailuisianos son sus notas dominantes. La envoltura formal (una silva resuelta en 6 unidades de distinto número de versos; 40 versos en total) y los «ayes» que jalonan el lamento fúnebre, no aportan modernidad alguna al conjunto.

«A Dios» de Fernanda Siliuto.

Uno de los poemas más clásicos de la antología y también de los más ricos en tópicos consagrados es el titulado «A Dios», de Fernanda Siliuto. Fernanda Siliuto (1834-1859) pertenece a la joven promoción de escritores de los años cincuenta del XIX, exponentes claros de la vitalidad artística y la pluralidad temática que los caracterizó frente a la generación artística anterior. Pero, desgraciadamente, Siliuto fallecerá de forma repentina (¿o padecía tuberculosis?) a los 25 años de edad envuelta su historia en leyendas de amores desgraciados del romanticismo más tópico. En el periódico *El noticioso de Canarias*<sup>57</sup> Fernanda Siliuto se dio a conocer con ocho poemas que se publican entre el 4 de septiembre de 1852 y el 29 de enero de 1853; y proseguiría su labor en otros periódicos, como *El Eco del Comercio*. Al parecer, dejó un manuscrito muy nutrido de sus textos, pero permanece inencontrado; por lo que conocemos de su obra apenas una veintena de poemas que hemos podido hallar esparcidos en páginas de la prensa. Pero bastan para acreditar la variedad, la fuerza y el atractivo de su pluma. Son composiciones que reflejan una personalidad fuerte, vitalista y en conflicto permanente con el mundo que la rodea.

Fernanda Siliuto debió de ser muy valorada en su época, a juzgar no sólo por la cantidad de elogios directos o en forma de dedicatorias de otros poetas que nos han llegado, sino por la circunstancia de ser la única voz femenina que figura en este *Álbum de literatura isleña*.

El poema de Siliuto escogido para la antología desarrolla un motivo religioso perfectamente ajustado en 18 octavas reales, un metro muy habitual en la época para temas graves o nobles. Siliuto altera algo el esquema clásico más habitual (ahora ABBAABCC) pero preserva la rima final pareada y las pausas rítmicas tras el cuarto verso. Las cinco primeras estrofas sirven de introducción al núcleo central del tema (que es la reflexión sobre los temas poéticos propios y el olvido en ellos del tema religioso). En las seis estrofas siguientes se desgrana una sentida plegaria en cuya derivación es fácil hallar ecos tradicionales de muy distinta procedencia, todos ellos consagrados por la tópica clásica del género. Por fin, las últimas siete estrofas constituyen una forma distinta de plegaria con modulaciones de himno dirigido a los poderes divinos.

-45-

«El cólera morbo» de Ventura Aguilar.

Ventura Aguilar (1816-1858) fue colaborador destacado de *El Porvenir de Canarias* que vio publicados en ese medio y en cuadernillos breves algunos de sus poemas. Pero logró imprimir el conjunto de su obra bajo el título de *Cantos de un canario* (1855). Los versos de Aguilar demuestran la sólida formación clásica del autor, de modo que esa característica (la clasicidad, no exenta de barroquismo) es la nota dominante de la generalidad de su producción y la cualidad que lo define como poeta.

La desgraciada epidemia del cólera morbo que asoló la isla de Gran Canaria en 1851 inspiró a Ventura Aguilar una amplia oda expresada en una silva de 327 versos estructurados en 23 unidades de muy distinta extensión («El cólera morbo» -Á la memoria de mi caro sobrino el licenciado don Esteban Cambreleng). De nuevo, hallamos clasicismo imbuido de tonos románticos (o viceversa) en la composición de un poema de estructura perfecta, en que cada estrofa representa una unidad temática y la sucesión de ellas la aparición de temas coadyuvantes al central: la plaga y su difusión desoladora como verdadero azote divino. Las siete primeras estrofas, de corte clásico y reflexivas, motivan la presencia de un atractivo *locus amoenus* referido a las regiones del Asia menor de donde se suponía procedente la plaga. En las siete estrofas que siguen se alcanzan modulaciones de himno épico para dibujar la personificación del mal en su recorrido, avasallador como Titán sin piedad. Por fin, un nuevo *locus amoenus* (referido ahora a la naturaleza canaria) hace presencia en el inicio de la última parte; contrastará con la desolación que pintan las estrofas que siguen y también con un tímido *ubi sunt* reforzado por exclamaciones de dolor expresadas en interrogaciones retóricas. Las dos últimas estrofas se aúnan para acoger tonos dramáticos: en la primera, el yo del poeta agradeciendo las ayudas; en la segunda, la presencia de coros trágicos y gimientes logra acentuar el dramatismo.

«Amor y desengaño» de R. Murphy y Meade.

Cambian totalmente tono y tema en el siguiente poema que recoge la Antología.

Ricardo Murphy y Meade (1814-1840) cursó estudios de Humanidades en los difíciles años primeros de la Universidad de La Laguna y vivió en su isla natal y en Londres. Aunque publicó en vida algunos poemas en prensa (en ellos se muestra como poeta precoz de un decidido romanticismo), el conjunto de la obra sólo se conocerá después de su muerte, editada bajo el título de *Obras póstumas* (1854). A pesar de la



brevedad del poemario (apenas supera los treinta poemas) en el conjunto de *Obras póstumas* podemos comprobar los perfiles de la personalidad de su autor: su talante humano de hombre sensible, apasionado e inquieto, casi siempre frustrado en sus ilusiones, y su personalidad intelectual de decidido romántico que gusta de las rupturas formales y de los versos sonoros y efectistas y también de los sugerentes y ligeros, en consonancia siempre con la oportunidad de los temas y sus distintos matices.

El poema de Murphy que recoge el *Álbum...* es una canción amorosa, de aires románticos. Se titula «Amor y desengaño», y está compuesta por dos unidades totalmente diferentes que responden a cada uno de los dos conceptos del título («Amor» -46- para la primera parte; «Desengaño» para la segunda) y que llevan incluso distintas fechas de redacción, 1836 y 1838 respectivamente. Aprovechando la libertad métrica característica de la retórica romántica, la primera parte se compone de cinco estrofas polimétricas, unificadas por el arte menor y por la presencia de la rima aguda en los versos que rematan estrofa y semiestrofa (una octavilla aguda; una no habitual sextilla aguda, una décima aguda ahora quebrada<sup>58</sup> y una estrofa manriqueña, y una nueva octavilla aguda, como la primera). La forma así descrita se muestra en perfecta consonancia rítmica con la ligereza y la placidez conceptuales que brinda el tono bucólico proclive al amor en que se mueve. No falta el motivo tópico del *locus amoenus*; pero tampoco la presencia de algún término discordante que revela desajustes entre realidad y situación poética.

La segunda parte del poema, la del desengaño amoroso, comprende doce estrofas de cuatro versos perfectamente enlazadas por la rima aguda del último verso. Se trata de estrofas del tipo de canción-alirada, compuestas por cuatro endecasílabos y un heptasílabo: una variante más, pues, del cuarteto-lira, cercana a la estrofa sáfica que tanto utilizaron los maestros románticos (por cierto, que también muy libremente).

En el contenido del poema -todo interioridad lírica-, se suceden quejas, lamentos y decepciones para cantar la añoranza y la decepción amorosas. Hemos de señalar como dato de interés la proximidad existente -en contenido y tonos- entre los versos de Murphy y los que consagrará Espronceda en el «Canto a Teresa», cuya redacción no va a iniciarse hasta 1839 y que sólo se publicará -y parcialmente- en los dos años siguientes. Ambos poetas, Murphy y Espronceda, bebieron sin duda en los delirios de Byron.

«Hojas marchitas» de J. B. Lentini.

José Benito Lentini (1835-1862) fue interesante poeta del romanticismo canario, muy apreciado en vida por sus publicaciones en prensa pero cuya obra poética no se verá editada hasta casi treinta años después de su muerte.

El poema de Lentini que recoge esta antología marcó un tono poético novedoso en la antología. Bajo el título de «Hojas marchitas», todo el poema (una amplia silva de 116 versos, estructurada en seis unidades temáticas) se desarrolla desde la presencia poética de un interlocutor amigo, que un «Oye» inicial subraya. Esta advocación de base es un pretexto funcional muy eficaz para enfatizar la sustancia conceptual del poema, que no es otra que la expresión de los lamentos existenciales del poeta: la pérdida de la inocencia y del amor, la búsqueda imposible de la gloria y la felicidad y el enfrentamiento poeta-sociedad, temas cuya presencia sucesiva marcan el desarrollo del

poema. Allí, el paso de las actitudes narrativas a las puramente líricas, el cambio del susurro al llanto y al grito, la distinción entre la voz poética que se queja o increpa y, en fin, el hálito de autenticidad que rodea los versos, logran -47- hacer del poema un ejemplo muy interesante de la mejor poesía romántica, parangonable sin duda con las más celebradas de ese movimiento. Presenta además todos los caracteres que a los románticos canarios caracterizan, entre ellas las raíces clásicas que Lentini no oculta en esta ocasión en que -aunque episódicamente- se cita a Garcilaso y a Benvenuto Cellini, prototipos ambos de muy distintas facetas del mejor renacentismo.

«El día de finados» de Martín Fernández Neda.

Rafael Martín Fernández Neda (1834-1905) fue poeta tinerfeño que se había dado a conocer en 1859 por la publicación del poema dramático «Leyenda diabólico-fantástica, joco-seria y agridulce histórico-caballeresca del siglo XVI», escrita en colaboración, y nacida con voluntad paródica respecto a los más característicos de los temas románticos (sin embargo protagonizó el gesto más romántico de su vida suicidándose sobre la tumba de su esposa). En 1865 agrupó sus poemas en el libro *Auroras*, que mereció elogiosa reseña crítica de Benito Pérez Galdós. En la antología del *Álbum...* que nos ocupa, aparece representado con un solemne poema titulado «El día de finados», un ejemplo de creación de circunstancias (sin duda no de las más afortunadas de su autor) estructurada en 11 octavas agudas endecasílabas ricas en apóstrofes solemnes, profusas en tópicos característicos del tema y con evidentes huellas de elaboración retórica.

«Los esposos» de J. P. Sansón y Grandy.

José Plácido Sansón y Grandy (1815-1875) es el más conocido de los poetas del romanticismo canario; especialmente después de que J. Urrutia lo incluyera en su conocida antología<sup>59</sup>. Formado en Humanidades y en Leyes, y promotor y colaborador asiduo de publicaciones periódicas, Sansón evolucionó desde un clasicismo imbuido del espíritu de los que podrían considerarse prerrománticos (Rousseau y Richardson; Quintana y el primer Martínez de la Rosa -el de la rigurosa versión de la tragedia clásica *Edipo* de Sófocles-) al descubrimiento de los nuevos aires que propagó *El Artista*, la conocida revista de Ochoa. Sus primeros escritos, casi siempre poemas, aparecieron en periódicos, especialmente en *El Atlante* y luego en *La Aurora*, la interesante revista literaria que marcó las señas del romanticismo canario y de la que Sansón fue redactor<sup>60</sup>. En 1850 se trasladó a Madrid en donde entró en contacto con los escritores de la época en tertulias y redacciones (de José Selgas fue especialmente amigo), y en donde desempeñó algunos cargos oficiales.

J. P. Sansón fue, además de poeta, dramaturgo en verso y prosa, novelista, ensayista, autor de textos de crítica literaria, refundidor de obras clásicas, traductor del inglés y del francés, autor de libretos de zarzuela y de ópera, etc. Sus obras poéticas -48- publicadas comprenden tres tomos de *Ensayos literarios* (1841), tres poemarios: *La situación*; *Poesías patrióticas* (1844), *La familia* (dos ediciones, 1854 y 1864) y *Ecos del Teide* (1871). También es autor de una novela (*Herida en el corazón*, 1872) y de la traducción de otra de Bulwer, *Flaxland* (1848). Según todos los indicios, sintió gran pasión por el teatro, pues además de varias tragedias y comedias, publicó el drama *Elvira* (1839) que vio estrenar con éxito en el teatro «La Marina» de Santa Cruz de Tenerife en enero del mismo año de la publicación.

Su obra está representada en el *Álbum...* con un poema que canta al amor de la esposa y la familia, su tema más característico. «Los esposos» es un poema en quintillas de rima irregular, que respira placidez y armonía amorosas no exentas de una sensualidad (en esta característica radica la posible nota «moderna» del poema) plenamente conjugada con la naturaleza. Comienza así:

¿Ves aquel campo frondoso  
que en la vecina llanura  
convida con su frescura,  
con tanto laurel pomposo,  
con tanta fruta madura?  
Allí los dos ¡vida mía!  
las manos entrelazadas,  
mi labio en tu labio, un día  
horas pasamos preciadas  
lejos de esa tierra impía.

Un poema final truncado.

El *Álbum de literatura isleña* está incompleto. Termina abruptamente, truncando un soneto tras los serventesios primeros y sin referencia alguna a su autor. La repentina desaparición de *La Reforma* dejó trunco el poema y la iniciativa de publicación completa de la antología que hemos comentado. Hoy sabemos que el poema inacabado se titula «A Emilia» y que es su autor Manuel Marrero y Torres (1823-1855), un tipógrafo tinerfeño de biografía sin relieve que llegó a adquirir sólida cultura autodidacta y que, sin pretenderlo, protagonizó con su muerte temprana uno de los hechos circunstanciales más significativos de lo que podríamos considerar «el romanticismo canario», pues, en el acto de su sepelio, los más destacados poetas del momento le recitaron sentidas elegías, hecho que admite parangón con lo sucedido en el entierro de Mariano José de Larra casi dos décadas antes. No se revela ahora ningún Zorrilla; pero sí que han quedado para la historia en las páginas de la prensa, las composiciones allí recitadas de Claudio F. Sarmiento, José B. Lentini, José Dugour, Ángela Mazzini, Victorina Bridoux, etc.

En vida del autor, los poemas de Marrero y Torres se vieron publicados en periódicos y revistas, principalmente en *El noticioso de Canarias*, en donde aparecen treinta y cuatro poemas suyos, en distintas fechas; de allí se recogieron para -49- la edición póstuma de su obra, que se tituló *Poesías del malogrado joven don Manuel Marrero y Torres*. El poema «A Emilia», uno de los pocos de tema amoroso de Marrero y Torres, vierte en 13 serventesios dodecasílabos sentidos tonos de melancolía de una composición armoniosa de formas y atractiva de contenidos que revela un atractivo tono romántico, susurrante y contenido; casi pre-becqueriano.

Analizando la realidad de la poesía escrita en Canarias en el XIX podríamos afirmar que podía hablarse de ella en términos estéticos de romanticismo; pero con particularidades que pasamos a exponer. En primer lugar, porque lo que se ha llamado poesía prerromántica, es decir, la poesía influida por la sensualidad, los tonos íntimos y lacrimógenos, y el *locus* bucólico que en el XVIII consagrara como modelo Meléndez Valdés -sin olvidar los acentos doloridos de Cadalso o los fulgores de Cienfuegos- contó con esmerados cultivadores entre los poetas canarios de principio del XIX (la especial lejanía y apartamiento de las islas se encargará de propiciar que se hallen representantes de este primer romanticismo hasta muy avanzado el siglo, más allá de su primera mitad). Por otra parte -y en segundo lugar- porque las circunstancias sociopolíticas de las islas en la época -no precisamente favorables ni favorecedoras- propiciaron que los poetas isleños, hombres cultos y especialmente sensibles a una realidad social cuyos problemas experimentaban en carne propia,<sup>61</sup> insuflaron a la extrema sensibilidad heredada del XVIII tonos de descontento y atisbos de rebeldía que influyen en los motivos poéticos que se adoptan y en el tratamiento que a éstos se da; desde principios de la centuria y muy avanzada ésta. En tercer lugar, porque la recepción de los románticos ingleses y franceses -Byron y Víctor Hugo a la cabeza- fue muy temprana, de modo que podamos hallar tonos esproncedianos anteriores a Espronceda y acentos de Zorrilla -aislados, eso sí- en fechas en principio sorprendentes por tempranas. En cuarto lugar, porque si bien es fácil hallar ecos prebecquerianos en los poemas más depuradamente líricos del XIX, mucho tuvieron que ver en ello los mismos «suspirillos germánicos» que movieron al poeta sevillano y cuyos ecos tempranos resuenan en la lírica canaria que estudiamos. La presencia de Bécquer, bien clara y directa además -como tenía que ser-, sólo hallará su reflejo en la poesía que se escribe en Canarias a partir del siglo XX. En último lugar, porque el tema característico, y casi tópico en el romanticismo, de la vuelta a lo autóctono, de la indagación en las propias raíces (apoyado en la relevancia que adquiere lo popular y tradicional) hace su presencia en el siglo XIX en los motivos de «la tradición insular» que se hereda de Viera y Clavijo y que luego fomenta Graciliano Afonso en los albores del romanticismo. Años después, son los románticos del segundo tercio del siglo los que cimientan lo que podríamos llamar «una conciencia regional» en una línea que continuará bajo el patrón del indigenismo hasta la primera década del siglo XX, cultivada por los llamados poetas regionalistas, un grupo coherente en el que algunos -el crítico Pérez -50- Minik, el primero<sup>62</sup>- han querido ver coherencia de escuela ligada a la ciudad de La Laguna. Y, añadiendo ahora algunos argumentos que apoyan aquella «homogeneidad poética» secular que apuntábamos, también (y esta es la última de nuestras consideraciones), porque el tradicional y probado conservadurismo isleño -de nuevo entran en juego las razones de lejanía o periferia cultural- motiva que a lo largo de todo el siglo se sigan escribiendo poemas de tonos, tema y modos totalmente clásicos -ahora Garcilaso, Fray Luis o Calderón a la cabeza-; y poesía clásica escrita, paralelamente -y por los mismos autores- a aquella más tópicamente romántica, la muy abundante que adopta acentos de Zorrilla, de Espronceda, de Selgas, etc.

Pero no diríamos que esta realidad poética canaria sea diferente a la del resto de España. Recordemos que, aceptando que el esplendor del Romanticismo en España se dio a mediados de la década de los años treinta, el ocaso fue muy temprano, pudiendo afirmarse que ya en el decenio cincuenta/sesenta asistimos a un romanticismo moderado. Recordemos también las cuatro corrientes que para el citado decenio apunta Salvador García (1971) y que recoge Jorge Urrutia en la introducción a su antología<sup>63</sup>: a) una herencia neoclásica mantenida a causa de la influencia de Lista y de Quintana; b)

un fondo romántico que sostiene, entre otras, la presencia de Espronceda, de Gil y Carrasco o de Zorrilla; c) un eclecticismo con simpatías neoclásicas, debido a autores como José Joaquín de Mora o J. E. Hartzenbusch; y d) un deseo de nuevas vías de expresión manifestadas en las novelas de Izco, el teatro de Rodríguez Rubí y la poesía de Campoamor. Afirmaríamos que estos caracteres se mantienen muy avanzada la centuria, especialmente en poetas de segunda fila, y que no mueren a lo largo del siglo las baladas, las fábulas, los cantares y los poemas lírico-narrativos en la línea de Zorrilla. Como ocurre en la lírica de las islas Canarias, en donde se mantiene durante gran parte del siglo un romanticismo cuya especial moderación y cuyo contagio «realista» no logran ocultar el sustrato del movimiento. Se trata de un romanticismo más que moderado, ecléctico; característicamente impersonal.

El análisis de los poemas del *Álbum...* nos muestra que en efecto éstos reflejan todas las notas que podemos considerar como características de la expresión del Romanticismo en Canarias. El *Álbum de literatura isleña* expresa el momento literario de las islas. Y la realidad de los textos indica que ese momento literario se perfila signado por lo romántico, en estrecha convivencia con gestos dieciochescos muy del gusto de los lectores y muy en la línea de la formación de los autores.

Así, el *Álbum de literatura isleña* puede ser considerado como el primer aldabonazo de la poesía romántica canaria; sin duda es el primer hecho editorial que le da constancia, pues en el ámbito de ese particular romanticismo que hemos señalado se mueven las composiciones que lo integran.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**